

Dédié à M.M. les Membres du Cercle "Les Guides" et à la Société Française de Trompes de mail-coach.

MÉTHODE DE TROMPE de MAIL-COACH

PAR
VICTOR VINEY
ET
ALEXANDRE PASSEVANT

• PARIS •

Chez M.M. H. PETTEX-MUFFAT, 31, Rue Copernic; ADOLPHE LEGOUPY, 5, Boulevard de la Madeleine; A. PASSEVANT, 7, Rue de Ponthieu

Dédié à M.M. les Membres du Cercle "Les Guides" et à la Société Française de Trompes de mail-coach.

MÉTHODE DE TROMPE de MAIL-COACH

(Préface par M^{lle} le Comte HENRY d'YANVILLE)

PAR

VICTOR VINEY

Professeur d'Harmonie, Chef de Musique,

Directeur Honoraire de la Société Hippique Française de Trompes de Chasse

ET

ALEXANDRE PASSEVANT

Professeur de Trompe de Chasse et de mail-coach

Directeur de la Société Française de Trompes de mail-coach

Trompe-Solo de la Société Hippique Française de Trompes de Chasse.

Prix net: 10^f

• PARIS •

Chez M.M. H. PETTEX-MUFFAT, 31, Rue Copernic; ADOLPHE LEGOUY, 5, Boulevard de la Madeleine; A. PASSEVANT, 7, Rue de Ponthieu



LETTRE-PRÉFACE

Mon cher Alexandre,

Vous me demandez une préface pour votre méthode de Trompe et vous désirez qu'elle traite du "Coaching" puisque, dans cette méthode vous enseignez à sonner du "Coach-horn".

Il me semble que vous auriez dû vous adresser, pour cela, à un "coachman" plus autorisé que moi et qui aurait pu vous fournir des renseignements plus intéressants; mais puisque vous avez préféré vous adresser à un "Jeune", je rais, en souvenir de la première route que nous avons faite ensemble sur le "RAINBOW", faire de mon mieux pour vous donner les quelques notes que vous désirez.

Le "Coaching", qui, aujourd'hui n'est plus qu'un sport très agréable et très à la mode était, autrefois, le seul mode usité en Angleterre, pour le transport des lettres et des voyageurs. Deux sortes de voitures étaient employées: le "mail", voiture construite très légèrement, qui faisait le service de la Poste et pouvait transporter quatre voyageurs à l'intérieur et trois seulement à l'extérieur, et le "coach" qui servait uniquement au transport des voyageurs et de leurs bagages et pouvait contenir de quatorze à seize voyageurs.

Les "mails" marchaient au train de seize à dix-sept kilomètres à l'heure (relais compris) et les "coaches" à celui de douze à treize kilomètres.

Chaque "coach" ou "mail" portait son nom inscrit sous la coquille et sur le panneau du siège de derrière; les plus célèbres, vers 1830, furent "THE TIMES", "THE WONDER", "THE QUICKSILVER", "THE CRITERION", "THE AGE".

Les voitures étaient accompagnées d'un "guard" revêtu généralement d'une livrée éclatante, chargé de la police de la voiture et responsable du courrier. Au moyen d'une trompe spéciale, nommée "coach-horn", il sonnait des airs variés pour faire ranger les voitures sur la route, pour faire préparer les relais, etc.

Le "guard" était muni d'une carabine pour défendre la malle en cas d'une attaque et chargé spécialement de surveiller l'heure de façon à prévenir le cocher, qui était sous ses ordres, si le "coach" avait du retard. Les "coaches" de jour, qui ne parcouraient que de courtes distances, n'avaient pas tous des "guards"; en ce cas, le cocher en faisait lui-même l'office.

Lorsque les chemins de fer firent leur apparition en Angleterre, les "coaches" furent petit à petit supplantés et bientôt il n'y eut plus un seul "coach" public sur les routes de Grande-Bretagne.

En 1862, quelques passionnés du ménage à quatre, parmi lesquels le duc de BEAUFORT, montèrent à leurs frais, différentes routes qu'ils menèrent eux-mêmes; entre autres, celle de Londres à Brighton et vice-versa, qui devint bientôt la plus "select" comme elle l'avait toujours été au vieux temps.

Depuis cette époque, le "coaching", en Angleterre, se développa rapidement jusqu'à nos jours où il tend à prendre la première place parmi les sports.

En France, la première tentative sérieuse de "road-coaching" fut faite après la guerre de 1870, par Edwin HOWLETT, qui mit le "MAGNET" sur la route Paris-Versailles; puis, en 1883, par MM. W. FURBES MORGAN et H. RINGWAY qui mirent un "coach" sur la route de Pau à Lourdes et ensuite de Pau à Oloron et enfin, en 1885, de Pau à Biarritz.

L'élan était donné et M^r GORDON BENNETT fondait avec MM. TIFFANY, RIDGWAY et LEJEGNE le "Reunion Road-Coaching Club" et mettait sur les routes de S^t Germain, Pontoise, Rambouillet, etc., le "COMET", le "CRESCENT", le "ROCKET", etc., tandis que le Comte de MADRE mettait son "coach" "OLD TIMES" sur les routes de Pau à Lourdes, de Paris à Robinson et de Paris à Fontainebleau. Les "coaches" publics de Paris, y compris le "RAINBOW" monté par M^r E. DELAGARDE et moi, quittaient Paris des bureaux du New-York Herald, Avenue de l'Opéra, le matin de quart d'heure en quart d'heure, et y reviennent dans l'après-midi emplissant la rue de la Paix et la Place de l'Opéra de leurs notes joyeuses.

En dehors des passionnés du "coaching" qui font la route tous les jours et qui acquièrent ainsi une expérience presque professionnelle, il existe encore à Paris des amateurs plus calmes du ménage à quatre, que l'on voit souvent mener leur tram particulier, au bois de Boulogne et aux environs de Paris. Ils ont fondé un cercle nommé "Les Guides" qui se compose de cinquante Membres sous la présidence du Comte GREFFULHE.

Tous les ans, au printemps, "Les Guides" se réunissent, Place de la Concorde, pour aller aux réunions de courses et à des fêtes particulières (défilé qui offre un très joli spectacle aux Parisiens).

En parlant du "coaching" on ne peut se dispenser de rendre hommage à l'homme qui a le plus puissamment contribué à son développement en France, j'ai nommé le maître incomparable HOWLET, qui est le professeur de tous les "whips" actuels de quelque mérite.

Qu'il me soit permis, avant de terminer, de dire aux timides que tenteraient les douceurs du "coaching", mais qui sont effrayés par ses difficultés, l'anecdote suivante :

Sur une route de nuit, en Angleterre, le cocher étant descendu pour se désalterer, les chevaux partirent seuls, n'ayant sur la roiture qu'une grosse dame occupant le "box seat" et qui eut la conviction que sa dernière heure avait sonné. Les chevaux firent leur relais à l'allure accoutumée, se rangeant pour laisser passer les roitures, et arrivèrent au change à l'heure fixée tout comme si le cocher eût été à sa place et eût tenu les guides. Ce qui prouve que les difficultés du ménage sont infiniment moindres qu'on ne se le figure généralement.

J'espère, mon cher Alexandre, que ces notes bien incomplètes vous paraîtront suffisantes pour précéder vos leçons de trompe, dont elles ne sont que l'accessoire.

Je souhaite qu'elles forment des élèves dignes de vous, car le plaisir de la route est doublé quand on a la chance de posséder un "guard" de votre talent qui sait égayer, par des fanfares brillantes, les parties monotones du parcours.

J'ai gardé le meilleur souvenir de notre route de St Germain, que votre virtuosité a contribué à me rendre si agréable, et je souhaite, mon cher Alexandre, si je mène encore un "coach" public, ne jamais avoir d'autre "guard" que vous.

Recevez, je vous prie, l'assurance de ma considération la plus distinguée

Comte HENRY d'YANVILLE.

Octobre 1893.

ABRÉGÉ DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE.

DES NOTES.

La musique est l'art qui traite du rapport des sons entre eux.

Les sons sont figurés par sept signes ou notes qui, dans leur ordre ascendant, se nomment : UT •• DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA et SI.

La position et la forme des notes varient dans l'écriture musicale ou notation.

La position indique le degré du son variant du grave à l'aigu ; la forme indique la durée variant du vite au lent.

Ces signes, ronds ou ovales, s'écrivent sur cinq lignes, horizontales parallèles, dont la réunion se nomme *portée*.




Ces cinq lignes et leurs interlignes ne suffisant pas pour exprimer tous les sons, on a recours aux lignes supplémentaires qui se placent en haut et en bas, lorsqu'il est nécessaire de monter à des sons plus aigus ou de descendre à des sons plus graves.

(Lignes supplémentaires employées pour les sons aigus)



(Lignes supplémentaires employées pour les sons graves)

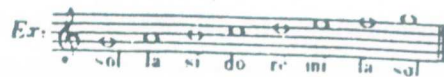
DES CLÉS.

Pour déterminer le nom des notes placées sur les *lignes* et dans les *interlignes* de la *portée*, on se sert de trois signes nommés *clés*: la clé de *sol* , la clé de *fa* , et la clé d'*ut* .

Une des plus usitées est la *clé de sol* qui se pose sur la 2^e *ligne* de la *portée*. Elle est employée pour écrire la musique des instruments à *sous aigus*.

La *clé de fa* qui se pose sur la 4^e *ligne*, sert pour les instruments à *sous graves*.

La *clé d'ut* se pose sur la 3^e ou 4^e *ligne*. Elle est employée pour les instruments *intermédiaires*.



Les exemples ci-dessus démontrent que la *ligne* qui passe dans une *clé* et la *note* posée sur cette *ligne* prennent le nom de cette *clé*.

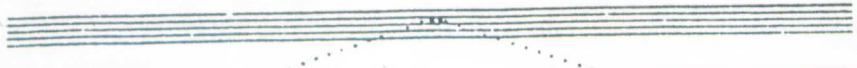






DE LA VALEUR DES NOTES.

La *valeur* de chaque *note*, c'est-à-dire la *durée relative* que doit avoir le *son* qu'elle produit, est déterminée par la *figure* même de la *note*.

Il y a sept différentes sortes de *valeurs*:



En examinant le tableau comparatif ci-après, on comprendra facilement la *valeur relative* des notes entre elles:

La Ronde vaut		La ronde vaut
2 Blanches		2 blanches
ou		La blanche vaut
4 Noires		2 noires
ou		La noire vaut
8 Croches		2 croches
ou		La croche vaut
16 Doubles croches		2 doubles-croches
ou		La double-croche vaut
32 Triples croches		2 triples-croches
ou		La triple-croche vaut
64 Quadruples croches		2 quadruples-croches

Lorsque plusieurs notes de *durée égale* ou *moindre* que la *noire*, se suivent sans interruption, on les réunit par un *trait simple, double, triple* ou *quadruple*, selon qu'il s'agit de *croches simples, doubles, etc.*

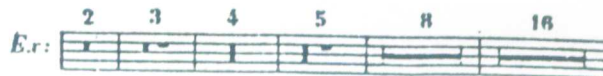
DES SILENCES.

Il y a 7 signes de *silence*, qui ont une *valeur correspondante* à celle des *notes*.

Les deux portées qui suivent indiquent leur *nom*, leur *forme* et leur *valeur*.

PAUSE	$\frac{1}{2}$ PAUSE	SOUPIN	$\frac{1}{2}$ SOUPIN	$\frac{1}{4}$ de SOUPIN	$\frac{1}{8}$ de SOUPIN	$\frac{1}{16}$ de SOUPIN
même valeur que la ronde	même valeur que la blanche	même valeur que la noire	même valeur que la croche	même valeur que la double croche	même valeur que la triple croche	même valeur que la quadruple croche

Il y a des *pauses* ou *silences* de *plusieurs mesures*, qui s'expriment par un *chiffre* placé au-dessus de la *portée*.



DU POINT.

Un *point*, placé après une *note quelconque*, *augmente sa valeur de moitié*.

BLANCHE POINTÉE	NOIRE POINTÉE	CROCHE POINTÉE	DOUBLE CROCHE POINTÉE	TRIPLE CROCHE POINTÉE
Ex: équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à

Un point, placé après un silence quelconque, augmente de même, sa valeur de moitié.

	$\frac{1}{2}$ PAUSE POINTÉE	SOUPIR POINTÉ	$\frac{1}{2}$ SOUPIR POINTÉ	$\frac{1}{4}$ de SOUPIR POINTÉ	$\frac{1}{8}$ de SOUPIR POINTÉ
Ex:					
	équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à

Si le premier point placé après une valeur ou un silence est suivi d'un deuxième point, la valeur du premier point se trouve augmentée de moitié

	Blanche suivie de 2 points	Noire suivie de 2 points	Croche suivie de 2 points	Double croche suivie de 2 points
Ex:				
	équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à

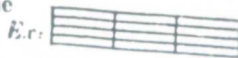
	$\frac{1}{2}$ Pause suivie de 2 points	Soupir suivi de 2 points	$\frac{1}{2}$ Soupir suivi de 2 points	$\frac{1}{4}$ de soupir suivi de 2 points
Ex:				
	équivalent à	équivalent à	équivalent à	équivalent à

DE LA MESURE.

Tout morceau de musique est *divisé* en *portions d'égale durée* auxquelles on donne le nom de *mesures*; elles sont séparées par des *barres verticales* appelées *barres de mesure*.

Chacune de ces *mesures* a la *même durée*, c'est-à-dire se fait dans le *même espace de temps*, quels que soient l'es-
pèce ou le nombre de notes ou de silences qu'elles renferment.

Les mesures suivantes sont *équivalentes* comme durée.



Chaque *division* de la mesure se nomme *temps*.

Le *signe* placé en tête du morceau sert à connaître si la mesure est *divisée* en deux temps, trois temps ou quatre temps.

La mesure à deux temps s'indique par C^{v} , 2, ou $\frac{2}{4}$; celle à trois temps par 3 ou $\frac{3}{4}$; et celle à quatre temps par C ou 4.

Il existe encore la mesure à deux temps qui se marque par $\frac{6}{8}$; la mesure à trois temps qui se marque par $\frac{3}{8}$ et $\frac{9}{8}$; la mesure à quatre temps qui se marque par $\frac{12}{8}$.

Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, ou 6 croches dans la mesure, 3 croches valent un temps.



Dans la mesure à $\frac{3}{8}$, ou 3 croches dans la mesure, chaque croche vaut un temps.



Dans la mesure à $\frac{9}{8}$, ou 9 croches dans la mesure, 3 croches valent un temps.



Dans la mesure à $\frac{12}{8}$, ou 12 croches dans la mesure, 3 croches valent un temps.



Il y a d'autres mesures dites *composées*, telles que $\frac{2}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{4}$ pour la mesure à 2 temps ; $\frac{3}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{16}$ pour la mesure à 3 temps.

Il arrive que dans une mesure à 2, à 3 ou à 4 temps *simples* ou *binaires*, on introduit des *triolet*s ou temps *ternaires*, c'est-à-dire *trois croches* pour un temps, au lieu de *deux* qui en sont la valeur réelle.

Il est d'usage de surmonter ces *trois croches* d'un 3 qui indique que leur valeur est équivalente à un temps seulement.



Deux *triolet*s réunis ensemble, portent le chiffre 6 et s'appellent *sixain* ou *sixtolet*.



Pour bien faire sentir la division des temps de la mesure, on la marque avec la main, c'est ce qui s'appelle *battre la mesure*.

Dans la mesure à deux temps, on frappe le premier temps puis on relève la main pour le deuxième.



Dans la mesure à trois temps on frappe le premier temps, on porte la main à droite pour le deuxième, puis on relève la main pour le troisième.



Dans la mesure à quatre temps on frappe le premier temps, on porte la main à gauche, puis à droite, puis on la lève pour le quatrième.



Il y a dans la mesure des temps *forts* et des temps *faibles*, c'est-à-dire qu'on s'arrête un peu plus sur le temps fort.

Dans la mesure à deux temps, le premier est fort ; le deuxième, faible.

Dans la mesure à trois temps, le premier et le troisième sont forts ; le deuxième est faible.

Dans la mesure à quatre temps, le premier et le troisième sont forts ; le deuxième et le quatrième sont faibles.

DES DIÈSES, DES BEMOLS ET DU BECARRE.

Le dièse # sert à hausser d'un demi-ton la note qu'il précède;

(1) Le double dièse ## (# ou x) hausser la note d'un ton;

Le bémol b la baisse d'un demi-ton;

(1) Le double bémol bb la baisse d'un ton;

Le bécarre ♮ remet dans son ton naturel la note qui a été altérée par le dièse ou le bémol.

Il y a autant de dièses et de bémols que de notes.



DES TONS MAJEURS ET MINEURS.

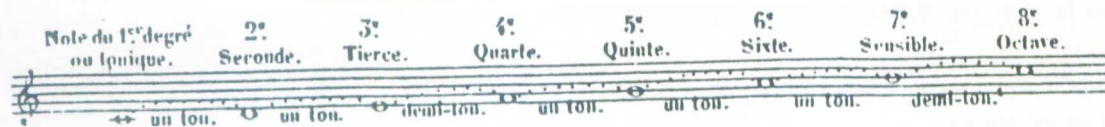
On se sert des dièses et des bémols pour désigner la tonalité d'un morceau de musique; ils se placent en tête, immédiatement après la clé et agissent sur toutes les notes du même nom, à moins qu'ils ne soient détruits passagèrement par des bécarres accidentels.

Lorsqu'ils sont introduits seulement dans le cours du morceau, ils se nomment *accidents*: ils n'ont d'effet que dans la mesure même où ils sont placés.

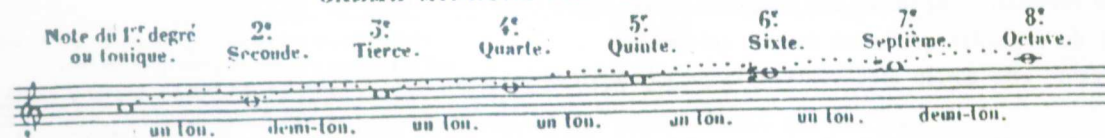
(1) Le double dièse et le double bémol ne peuvent s'employer que lorsque la note est déjà diésée ou bémolisée.

- Une suite de sons qui procèdent par tons et demi-tons, soit en montant, soit en descendant, s'appelle *gamme*.
- il y a deux sortes de gammes : la *gamme majeure* et la *gamme mineure*.
- Toute *gamme majeure* ou *mineure*, se compose toujours de cinq tons et deux demi-tons.

GAMME MAJEURE DANS LE TON DE DO.



GAMME MINEURE DANS LE TON DE LA.



On voit, par les exemples ci-dessus, que dans les *gammes majeures* les *demi-tons* se trouvent du 3^e au 4^e degré et du 7^e au 8^e degré et, dans les *gammes mineures*, du 2^e au 3^e degré et du 7^e au 8^e degré.

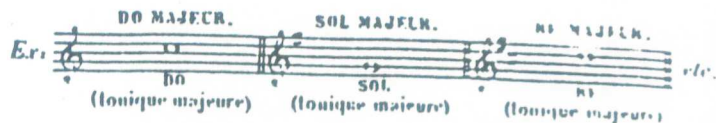
Chaque *ton majeur* a pour *relatif* un *ton mineur*. Ces deux tons sont désignés à la clé par le même nombre de \sharp ou de \flat .

Pour abréger l'étude de tous les *tons majeurs* et de leurs *relatifs mineurs*, il suffit de se rappeler les *quelques remarques* suivantes.

Lorsqu'il n'y a rien à la clé, on est en *ut* ou *do majeur* ou en *la mineur*.

Les autres tons se distinguent par le nombre de \sharp ou de \flat placés à la clé.

Dans les tons avec des \sharp , la tonique majeure est toujours la note placée immédiatement au-dessus du dernier \sharp posé à la clé.



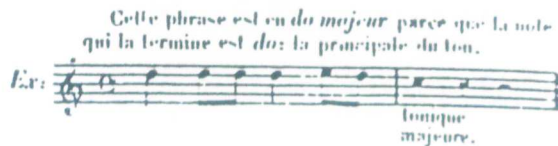
Dans les tons avec des \flat , la tonique majeure est toujours la note sur laquelle est posée l'avant-dernier \flat .



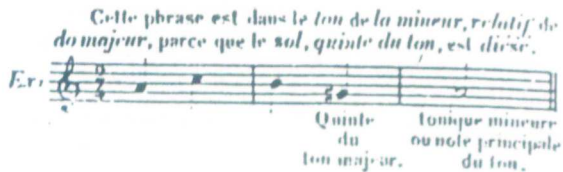
Lorsqu'il n'y a qu'un \flat à la clé, on est en *fa majeur* ou en *ré mineur*.

Pour reconnaître si le ton est *majeur* ou *mineur*, il suffit de regarder quelle est la note qui termine un morceau; elle est, le plus souvent, la principale du ton.

Bien que cette remarque soit presque générale, il existe cependant des exceptions.



AUTRE REMARQUE. — Si la note du 5^e degré ou quinte du ton présumé majeur se trouve, dans le courant du morceau, haussée d'un demi-ton par un \sharp ou un \natural accidentels, on est dans le ton mineur.



Le ton naturel majeur est celui de *do* et son ton relatif, la mineur.

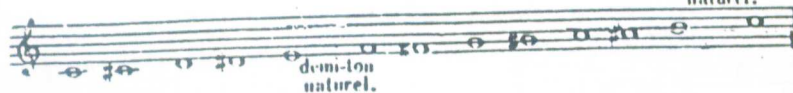
Tous les autres tons ne sont que des transpositions de ces deux premiers.

On appelle *gamme diatonique* ou *gamme naturelle*, celle dont les notes ne sont affectées d'aucun accident et qui procède par tons et demi-tons. (Voir l'exemple de la gamme majeure de do)

On appelle *gamme chromatique* celle dont les notes sont, au contraire, affectées d'accidents et qui ne procède que par demi-tons successifs.

GAMME CHROMATIQUE ASCENDANTE.

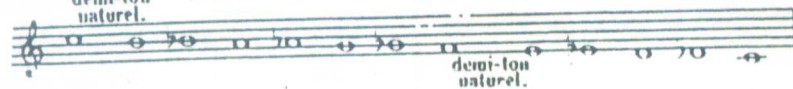
demi-ton naturel.



GAMME CHROMATIQUE DESCENDANTE.

demi-ton naturel.

demi-ton naturel.



DES ABRÉVIATIONS.

On se sert fréquemment d'abrégements pour représenter plusieurs notes par une seule.



On se sert également de signes abrégatifs pour indiquer la répétition de la même mesure ou du même trait.



DES SIGNES ACCESSOIRES.

Lorsque dans le cours d'un morceau se trouvent des *double barres* accompagnées de *points*, il faut reprendre tout le passage compris entre les *points*.



Le *détaché* ou *staccato* se fait en *accentuant* ou en *détachant* les notes affectées.

Il s'indique par les *points ronds* ou *virgules* placés au-dessus des notes.



Lorsqu'à la fin d'un morceau de musique, il y a ces mots: *Da Capo*, il faut recommencer. Ce signe s'indique par l'abréviation D.C.

Très souvent on indique par le *revoi* \times pour reprendre au même signe jusqu'au mot FIN.

Une *ligne courbe* étendue sur plusieurs notes se nomme *liaison*. La *liaison* consiste à *lier* et *unir* plusieurs sons ensemble.



Le signe \frown placé sur une *note* ou sur un *silence*, indique un *arrêt à volonté* qui a pour conséquence de prolonger arbitrairement la *durée* de la mesure.

Ce signe se nomme *point d'orgue*.





DES MOUVEMENTS.

On se sert des mots italiens suivants, pour indiquer le *degré de vitesse* ou de *lenteur* à donner à une mélodie :

MOUVEMENTS LENTS.	MOUVEMENTS MODÉRÉS.	MOUVEMENTS VIFS.
Largo..... <i>Largo</i>	Andante..... <i>Allant, gracieux</i>	Allegro..... <i>Animé</i>
Lento..... <i>Lent</i>	Andantino.... <i>Un peu moins lent</i>	Presto..... <i>Vivement</i>
Adagio..... <i>Assez lent</i>	Moderata.... <i>Modérément</i>	Vivace..... <i>Vite</i>
Maestoso..... <i>Majestueusement</i>	Allegretto.... <i>Un peu plus vite</i>	Prestissimo..... <i>Très vite</i>

DES NUANCES.

Pour indiquer les *nuances* et l'*expression*, on emploie les *termes italiens* suivants :

Piano ou <i>p</i>doux	Accelerando.....en accélérant
Pianissimo ou <i>pp</i>très doux	A tempo.....premier mouvement
Dolce ou <i>Dol</i>doux	Ad libitum ou <i>Ad lib.</i> ...à volonté
Forte ou <i>f</i>fort	Solo....seul Tutti....tous
Fortissimo ou <i>ff</i>très fort	Crescendo ou enfler le son peu à peu
Mezzo-Forte ou <i>mf</i>demi-fort	Decrescendo ou diminuer le son
Rallentando ou <i>Rall.</i>en ralentissant	Tacet.....silence

Ces signes d'*expression* servent à varier les différentes parties d'un morceau par des *alternatives* de *force* ou de *douceur* ; il y en a encore un grand nombre, mais qui s'emploient sans abréviations.

ORIGINE DE LA TROMPE DE COACH ou MAIL-COACH.

La *Trompe de Poste* (*Post-Horn*) ainsi dénommée à l'origine, était, il y a quelque cinquante ans, utilisée en Angleterre par les *guards* (postillons ou courriers) spécialement affectés aux *coaches* de vitesse qui faisaient le service de la *malle-poste*.

Ceux-ci, par des *appels* ou *avertissements* appropriés aux diverses circonstances, s'assuraient, par ce moyen, la libre circulation des routes.

Cette trompe est, de nos jours, admise dans les équipages ou diligences de luxe, tels que: *coach* ou *mail-coach*, *drag*, *mail-cart*, *dog-cart*, *gig*, etc.

DESCRIPTION ET FACTURE DES DIFFÉRENTES TROMPES USITÉES EN ANGLETERRE.

TROMPE DE POSTE (*POST HORN*)

Cette trompe est aussi appelée *Tandem-Trompe*, parce qu'elle est admise, de préférence, dans les attelages manière *tandem* (*dogcart* et *gig*).

Sa forme primitive est droite variant, comme développement de 28 à 32 *pouces anglais*; le pavillon est *curviligne*; c'est-à-dire courbe en dehors comme celui d'une trompette ordinaire. L'airain ou bronze est plutôt employé que le cuivre dans la facture anglaise; il en résulte, que le son est plus éclatant et a plus de portée.

On conserve généralement l'ancien type, quoiqu'on ait une légère tendance à l'abandonner à cause de sa forme reconnue peu pratique.

On pourrait tenter d'adopter une forme entre le cor et le cornet. Cette forme aurait moins d'originalité, il est vrai, mais conviendrait assurément mieux aux sonneurs. ^(*)

Au moyen d'une coulisse d'accord, la *Trompe de Poste* est employée assez avantageusement en orchestre pour l'exécution de certains morceaux caractéristiques tels que les galops populaires anglais: "*POST-HORN*"-, "*DOWN THE ROAD*"-, "*NEW DERRY*", etc.

(*) D'ailleurs la Maison François PÉRINET, à Paris, a pleinement réussi dans ses récents essais.

La *Trompe* à 3 tours, en si \flat , qu'elle vient d'innover est de forme réduite, élégante et très pratique pour le *huck* ou voiture de chasse; sa longueur ne dépasse pas 52 centimètres, tandis que son développement atteint 1^m 30^c.

TROMPE DE COACH (COACH-HORN).

La *Trompe de coach* (Coach-Horn) est plus spécialement utilisée dans les *attelages à quatre*, (*coach* ou *mail-coach*, *drag*).

Il existe différents types de *facture anglaise* que nous décrivons simplement, à titre de document.

La véritable *Trompe de coach* (Coach-Horn) doit, régulièrement, ne pas dépasser 36 *pouces anglais* de développement, avec pavillon conique : c'est-à-dire en forme d'entonnoir, au lieu d'être curviligne comme celui de la *Trompe de Poste* (Post-Horn). Elle est le plus souvent fabriquée d'une seule pièce de métal de cuivre rouge : sa forme est droite dans tout son développement.

On trouve des trompes fantaisistes avec garniture et montants en métal argenté, même en argent, qui n'ont qu'une valeur marchande, rien de plus ; la sonorité de ces trompes est le plus souvent altérée.

La *Trompe de coach* de KÖHLER (The Heary-Mail) mesure 46 *pouces anglais* parfois davantage. Pour la rendre moins encombrante, on a imaginé un système à coulisse qui permet à la branche supérieure de glisser dans la partie inférieure. Certains sonneurs prétendent que le timbre n'en est nullement modifié : ce qui est contestable.

La *Trompe de coach* "The Beaufort" (36 *pouces*) est préférée en Angleterre pour les *sonneries réglementaires*.

En France, on a adopté un type de *Trompe de Mail*, sortant de la Maison François PÉRINET^(*), qui nous paraît exempt de tous reproches.

Les dimensions de cet instrument sont exactes et bien proportionnées, suivant les règles de l'acoustique.

De forme droite, il mesure 1^m 50^e de développement : le pavillon est curviligne ou autrement dit : *retroussé*, et mesure 10^e de diamètre.

(*) H. Pellex-Muffat, succ^r, Paris-Passy, 31, rue Copernic.

Le cuivre jaune martelé est employé de préférence au cuivre rouge qui ne possède pas les mêmes qualités vibratoires.

La tonalité de si $\frac{1}{2}$ admise, lui donne une sonorité toute particulière qui n'a rien de commun avec le clairon.

Cette trompe est, sans conteste, la seule qui réunisse toutes les qualités essentielles : *puissance, justesse et sonorité*. Le timbre en est si spécial, tout à la fois *doux et vibrant*, que nous la proclamons impartialement supérieure à toute fabrication anglaise.

TENUE DE LA TROMPE.

Régulièrement et indifféremment, soit sur le *mail de route*, soit sur le *mail de parc*, la trompe doit être tenue de la *main gauche*, à environ quinze centimètres de l'embouchure.

DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL.

Dans la traversée d'une ville, il importe de se tenir debout, le plus correctement possible, les épaules effacées, la tête rejetée un peu en arrière et légèrement tournée à gauche; la main gauche, tenant la trompe, doit se placer à hauteur de la bouche, pour que le tube repose bien horizontalement sur la face interne du pouce ouvert et renversé, de façon que la partie extrême du pavillon conserve, autant que possible, le même plan horizontal que l'embouchure, pour éviter au corps une position courbée.

On prendra toujours la précaution de tourner la tête un peu de côté, comme il est dit plus haut, pour ne pas sonner droit dans le vent.

Cette remarque a son importance au point de vue de la difficulté de sonner qu'on éprouve en se plaçant autrement, pendant la marche du *mail*.

DU CHOIX DE L'EMBOUCHURE.

On fabrique des embouchures à *bord plat* et à *bord mince*.

Bien que le choix de l'embouchure soit subordonné à la conformation des lèvres, l'embouchure à *bord mince* devra être préférée par tous ceux qui sonnent de la *trompe de chasse*.

La pratique de l'embouchure à *bord mince* sera, pour eux, l'affaire de très peu de temps.

On délaissera les embouchures à *bord caoutchouté* qui, sous le prétexte de préserver les lèvres des cahots, n'offrent aucun avantage sérieux.

Au contraire, le caoutchouc a le double inconvénient de durcir sous l'action du souffle et d'échauffer les lèvres plus que le métal.

MANIÈRE DE SONNER.

1^o Poser l'embouchure sur le milieu de la bouche, un peu plus sur la lèvre supérieure que sur la lèvre inférieure: toutes deux tendues sur les dents et presque rapprochées l'une de l'autre, de façon à ne laisser au centre qu'une petite ouverture;

2^o Avoir bien soin d'aspirer et de placer la langue à l'extrémité des dents supérieures;

3^o Retirer vivement la langue, en prononçant, avec force, la syllabe *ta* (comme si on voulait rejeter en dehors, un cheveu y adhérent) et souffler en même temps, sans la moindre interruption ni faiblesse des lèvres, pendant l'espace de temps mesuré que détermine la figure même de la note à produire.

Suivant que les lèvres seront plus ou moins resserrées, il doit sortir un son aigu ou plus bas.

OBSERVATIONS ESSENTIELLES.

Il importe, surtout en commençant, de se garantir de principes vicieux fort difficiles à corriger par la suite: tels qu'efforts de poitrine et de gorge, la déperdition de l'air par les coins de la bouche et le gonflement des joues.

Ces mauvaises habitudes, une fois contractées, fatiguent vite le sonneur et lui interdisent, conséquemment, tout progrès.

DE L'ÉMISSION DES NOTES.

On débutera par faire le *sol médium* (2^e note de l'étendue générale de la Trompe) en donnant un coup de langue sur chaque note et en ayant bien soin de prendre respiration après chacune d'elle.

En commençant, le son sera court, mais, avec un peu de pratique, on arrivera aisément à en prolonger la durée.

On répètera plusieurs fois de suite les trois exercices suivants et, après un petit repos nécessaire, pour ne pas fatiguer les lèvres, on recommencera les mêmes exercices, jusqu'à ce que l'embouchure soit bien formée.



On fera ensuite l'*intervalle de quarte*, c'est-à-dire : *ut* ou *do* (3^e note), en resserrant un peu plus les lèvres.

Les trois exercices suivants seront travaillés et mesurés de la même manière que pour la précédente note.



On fera successivement et le plus lentement possible, les quatre exercices récapitulatifs (intervalles de quarte) ci-après, pour s'habituer à passer, avec justesse, de *sol* à *do* (en montant) puis de *do* à *sol* (en descendant).



Pour attaquer un son plus bas que celui qu'on vient d'émettre, il faut desserrer les lèvres plus ou moins, suivant l'intervalle à donner.

Pour faire le *mi* (tierce de *do* ou 4^e note), il faut resserrer davantage les lèvres mais, pour obtenir cette note, on évitera tout effort: si on ne peut arriver à l'atteindre avec facilité, il est préférable de cesser momentanément de sonner ou, si on ne se sent pas fatigué, on récapitulera les précédents exercices pour se raffermir les lèvres.

Un peu plus tard, on reprendra, avec plus de succès, l'étude de cette note.



EXERCICES RECAPITULATIFS sur SOL, DO et MI
ou INTERVALLES de TIERCE (3), QUARTE (4) et SIXTE (6).

N° 1



N° 3



N° 5



N° 7



N° 1

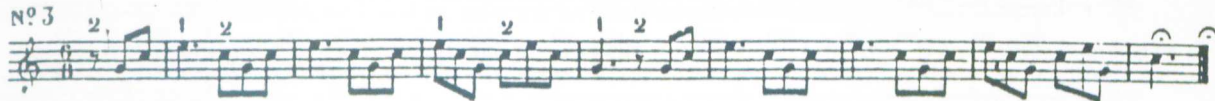


(*) On sonnera les exercices d'intervalles d'abord très lentement et, ensuite, en augmentant de vitesse par degrés.

N° 2



N° 3



N° 4

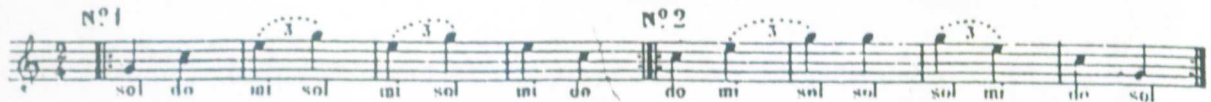


Pour faire le *sol aigu* (5^e note ou tierce de *mi*), il faut contracter les lèvres encore davantage que pour le *mi*, en ayant soin d'éviter de faire trop d'effort; si on éprouve de la difficulté à l'obtenir, on cessera les exercices intéressant cette note, pour les reprendre après une nouvelle étude des précédentes notes.

Il faut bien se garder d'attaquer cette note directement, il est préférable de la préparer par des exercices progressifs, combinés avec les *intervalles de tierce, quinte et octave*

EXERCICES D'INTERVALLES de TIERCE (3), QUINTE (5) et OCTAVE (8) (*)

pour préparer le *sol aigu* ou 5^e note.



(*) On sonnera les exercices d'intervalles d'abord très lentement et ensuite, en augmentant de vitesse par degrés.

N° 3



N° 5



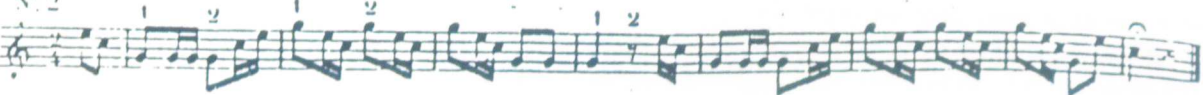
N° 7



N° 9



N° 2



N° 3



N° 4



Le *do aigu* ou *contre ut* (6^e note) exige une forte contraction des lèvres.

On ne peut l'employer que comme *note de passage* et encore faut-il le préparer adroitement en le plaçant immédiatement après le *sol aigu* comme *intervalle de quarte*. On le rencontrera plus rarement comme *sixte de mi*, et, en outre, comme *octave*.

Il faut bien se garder de l'attaquer directement ou de le soutenir.

On s'efforcera de travailler cette note; car, on peut en tirer un parti admirable.

Les exercices préparatoires ci-après, suffiront amplement pour arriver, sans trop d'obstacles, à un bon résultat.

EXERCICES MESURÉS(*) POUR PRÉPARER LE CONTRE UT

comme INTERVALLE de QUARTE (4)

1^{er} 2^e temps 1^{er} 2^e temps 1^{er} 2^e temps P.^e finir

do sol mi sol do sol mi sol

mi sol do sol mi sol do sol

do mi sol do do sol mi do

(*) Nous avons noté, de préférence, ces exercices dans la mesure à 2 temps, pour en faciliter l'exécution et habituer le sonneur à ce mouvement qui, comme rythme, convient le mieux à la trompe de mail.



L'ut ou do médium (quinte au-dessous du sol médium, ou l^{re} note) qui est la note la plus grave de la trompe de mail, présentera tout d'abord quelque difficulté d'émission par l'effet contraire de la pression exercée sur les lèvres pour faire toutes les autres notes et qui est, pour ainsi dire, nulle dans cette note.

On l'obtiendra donc, en relâchant les lèvres et en soufflant aussi droit que possible dans l'embouchure, afin d'empêcher toute résistance ou refoulement de l'air nuisible à la tenue du son.

EXERCICES COMBINÉS pour préparer le *DO MÉDIUM* et parties de Basse.

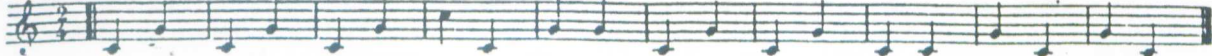


Nº 3

Nº 4



Nº 5



Nº 6



Nº 7

Nº 8



Nº 1



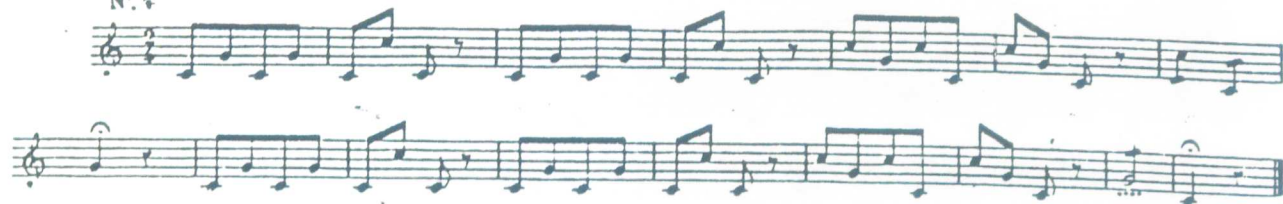
Nº 2



Nº 3



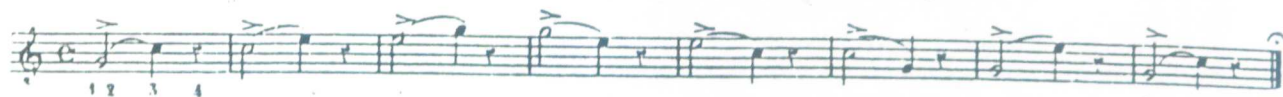
N° 4



DES NOTES COULÉES.

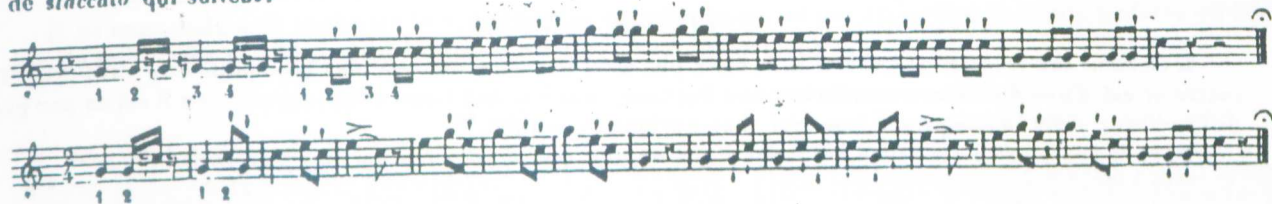
Il faut accentuer la 1^{re} note et couler ou lier la 2^e note, sans donner de coup de langue.

Pour l'étude des exercices ci-après, le coup de langue est indiqué par ce signe > .



DU STACCATO ou NOTES DÉTACHÉES.

On donnera un coup de langue très sec sur chaque note affectée du signe (*) comme si elle était suivie d'un silence équivalent à la moitié de sa valeur, et comme il est indiqué dans les premières mesures des exercices de *staccato* qui suivent.



DES NOTES SACCADÉES.

Une suite de notes alternativement *longues* et *brèves* produit le *saccadé*.

On l'exécute en séparant la *croche pointée* de la *double croche* qui suit; le *point* est donc remplacé par un *silence* équivalent comme dans les 1^{ères} mesures des exemples ci-après.



TONALITÉ.

Les tonalités qui conviennent le mieux à la trompe de *mail* sont celles de *si* et de *si b*. Les tons de *la b* et de *mi b* sont d'un usage moins répandu.

ÉTENDUE GÉNÉRALE.

L'étendue des trompes *si*, *si b* et *la b*, est à peu près la même que celle des trompettes de cavalerie : le *contre-ut* est d'une émission assez facile avec les trompes *si b* et *la b* (sons réels *si* et *la*) ; il est un peu plus difficile dans la trompe *si* (son réel *si*), surtout en marche. (*)

Dans la trompe *mi b*, l'étendue est moindre : on ne peut pas dépasser le *sol aigu* (son réel *si b*).

ÉTENDUE GÉNÉRALE (NOTATION USUELLE)

TROMPE MI^b
(Sons réels)

TROMPE SI[♯]
(Sons réels)

TROMPE SI^b
(Sons réels)

TROMPE LA^b
(Sons réels)



(*) Malgré la douceur et l'émission facile de la Trompe *si b*, certains sonneurs peuvent éprouver quelques efforts dans les notes aiguës. Pour que ces notes puissent être émises avec assurance, nous leur conseillerons de se servir de *petites rallonges* ou *lons* qui ont pour effet d'abaisser la tonalité en rendant la trompe beaucoup plus douce.

Sans vouloir préconiser l'introduction de la *Trompe de mail* dans les orchestres, il faut cependant convenir que sa place est tout indiquée dans les fanfares de trompettes de cavalerie, où l'accord de dominante est toujours incomplet (la tierce manquant, comme on le voit par les exemples ci-après).

Il serait pourtant très facile de remédier à cet inconvénient, au moyen d'une partie de *Trompe en si* ; on obtiendrait, en outre, avec le ton de la *b*, d'autres effets plus variés.

Il ne nous reste qu'à souhaiter la vulgarisation de cette trompe et son adjonction dans nos fanfares militaires, de préférence au *clairon* dont le timbre n'est pas aussi sympathique.

FRAGMENT DE FANFARE pour TROMPETTES DE CAVALERIE (mi b)



LE MÊME FRAGMENT avec adjonction de TROMPE DE MAIL (si b)

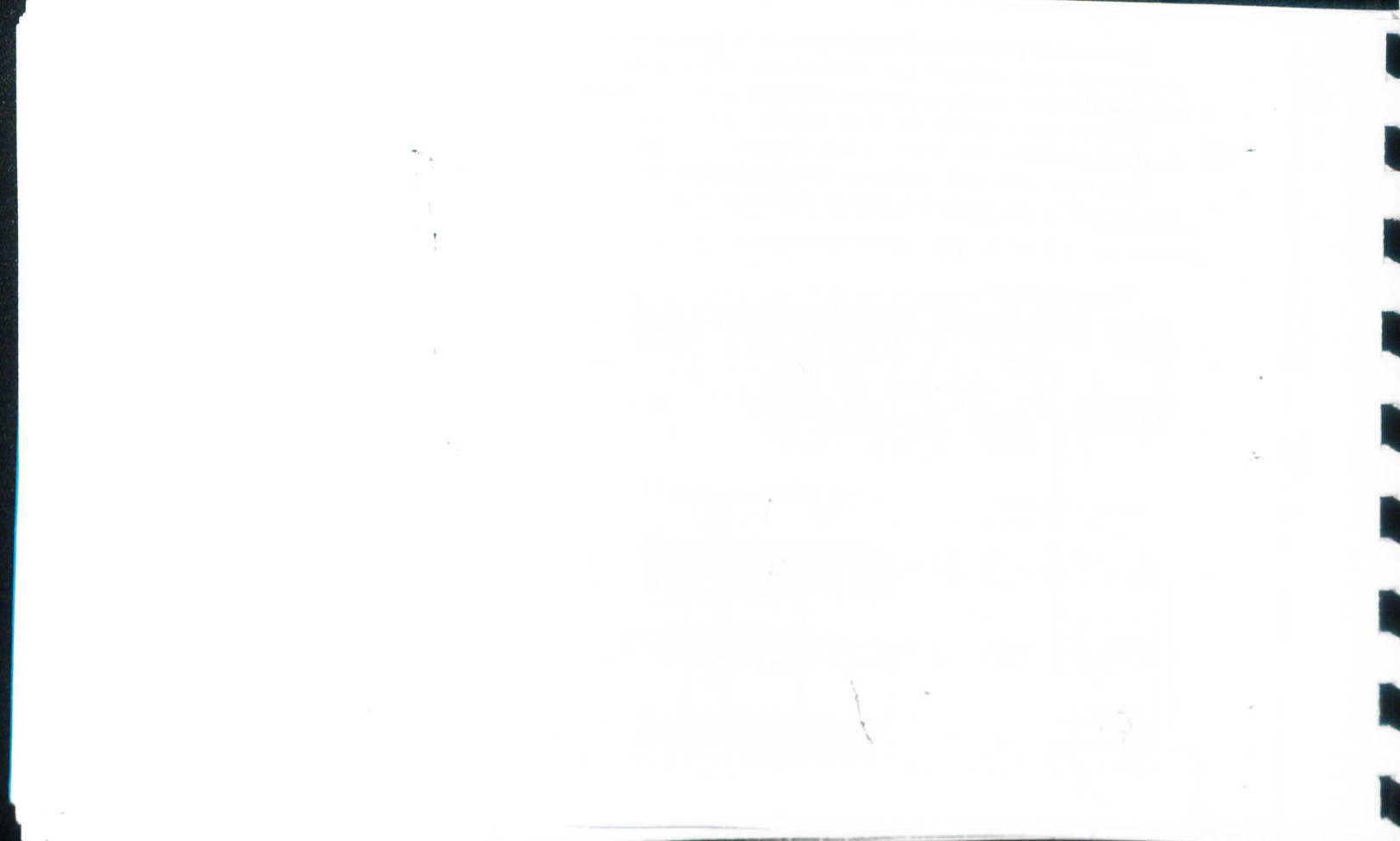
TROMPETTES (mi b)

Tempo di marcia

TROMPE DE MAIL (si b)

TROMPETTE BASSE (mi b)





SONNERIES RÉGLEMENTAIRES

RÔLE DU GUARD.

Sur un *couch privé*, pour la promenade au bois, la trompe n'est guère utile, mais elle peut être agréable à la condition d'être jouée avec discrétion et quelque talent.

Le rôle du *guard* étant purement fantaisiste, celui-ci évitera, autant que possible, de sonner inutilement les appels ou *fanfares de circonstances*. Il devra, avant tout, s'appliquer à connaître très correctement les *Fanfares de Maîtres et d'Equipages* qu'il sonnera de préférence et toutes les fois qu'il remarquera ou qu'on lui signalera la présence ou l'arrivée d'un *Maître d'Equipage*.

Sur un *couch public*, faisant un service régulier, la trompe devient indispensable pour les *circonstances de la route* qui doivent être signalées par le *guard* au moyen d'*appels* ou de *sonneries réglementaires* que nous reproduisons ci après.

SONNERIES RÉGLEMENTAIRES.

N° 1. — "THE START" (Le Départ)



N° 2. — "CLEAR THE ROAD" (Rangez-vous)



N° 3. - "OFF SIDE" (A droite)



N° 4. - "NEAR SIDE" (A gauche)



N° 5. - "SLACKEN PACE" (Ralentissez)



N° 6. - "PULL UP" (Arrêtez)



N° 7. - "CHANGE HORSES" (Au relais)



N° 8. — "THE POST-HORN CALL" (Appel de la Trompe de Poste ou Préparez le relais)



N° 9. — "HIGHER UP" (Avancez un peu)



N° 10. — "A RUSTIC CALL" (Appel dans la campagne)



N° 11. — "STEADY" (Boucement)



N° 12. — "HOME" (L'arrivée)



Il existe, en outre, un répertoire assez varié d'AIRS POPULAIRES ANGLAIS, en tête desquels il convient de citer :
"BUY A BROOM" que nous avons noté et arrangé pour 1. 2 ou 3 trompes (ad libitum).

"BUY A BROOM" *The old English Air* (Achetez un balai)

Mouvt. de valse



FANFARES
DE
MAÎTRES ET D'ÉQUIPAGES





FANFARE de M^r ROBINEAU.

ad lib.

Facilité

This musical score is for a fanfare in 2/4 time, consisting of 12 measures. It is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is primarily in the upper staves, featuring eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a fermata on the final note of the first staff.

LA CASTRO-MAYA

FANFARE de M^r de CASTRO-MAYA.

ad lib.

Facilité

This musical score is for a fanfare in 2/4 time, consisting of 12 measures. It is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is primarily in the upper staves, featuring eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a fermata on the final note of the first staff.

LA FRIANT

FANFARE du Général Comte FRIANT, Vice-Président du Cercle "LES GUIDES".

Couch par Mühlbacher. - Caisse bleue, train jaune.

FANFARE de M. MICHEL EPHRUSSI.

Couch par Peters and son. - Caisse bleue, train rouge. Une gerbe de blé.

LA POTOCKI

FANFARE de M^r le Comte POTOCKI.

*Coach par Million et Guet. — Caisse bleu foncé, train de même rechange jaune. Les armoiries et la devise :
SCUTUM OPONEBAT SCUTIS.*



LA DELAGARDE
FANFARE de M^r ÉMILE DELAGARDE



61

LA CHANCEAUX

FANFARE de M^r P. SCHNEIDER.

Coach par Kellner. — Caisse noire entourée de filets jaunes, train rouge, sur la portière un griffon et le nom du château de "Chanceaux".



FANFARE de M^r HENRI MENIER**LA NEUFLIZE**
FANFARE de M^r le Baron de NEUFLIZE

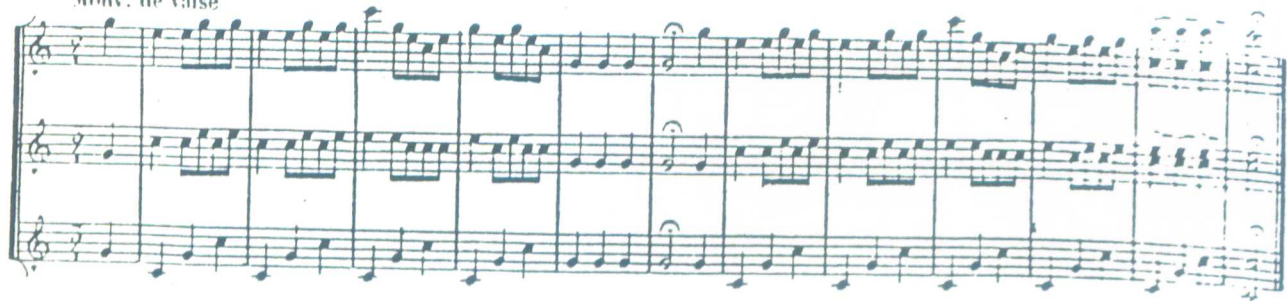
ad lib.

FANFARE de M. DUPUYTREM.

ad lib.

FANFARE de M^r. ALBERT MENIER

Mouv^t de valse



LA POMMEREU

FANFARE de M^r. le Marquis de POMMEREU.

Coach par Hummel frères. - Caisse bleue, train rouge.





LA LÉONINO
FANFARE de M^r le Baron LÉONINO



LA GUDIN

FANFARE de M^{le} le Comte GUDIN.

Coach par Binder. — Caisse bleue, train jaune foncé.



LE CAPRICE

FANFARE de M^{le} le Marquis du BOURG

Coach par Erther. — Caisse verte, train vert rechargé d'une bande noire entourée de filets jaunes, coussins gris. Une fleur de lis et un B entrelacés, surmontés d'une couronne et entourés de cette devise: LILIUM INTER SPIKAS.



FANFARE de M^r GOUPIL

LA BOIS-LEROY

à notre ami L. MANTEL



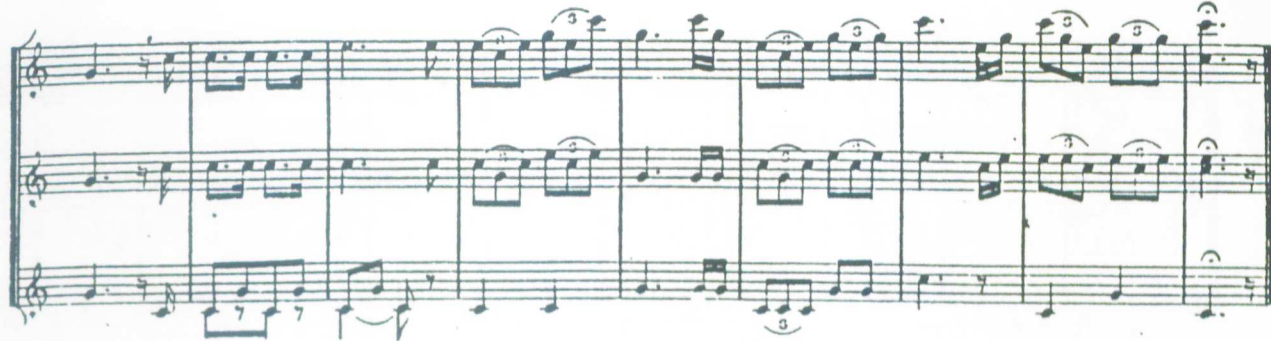
FANFARE de M^r. CHARLES DEBRECIL

LA BOIS L'EVESQUE

à Madame EMILE DELAGARDE
Hommage respectueux



ad lib.



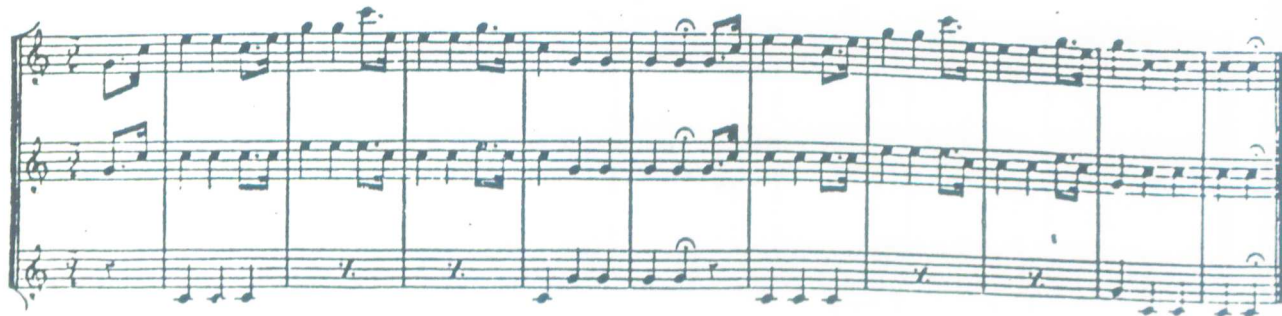
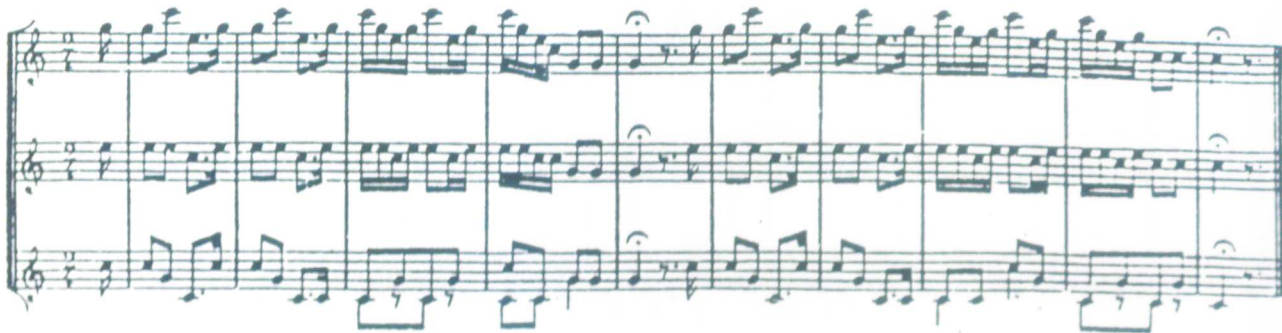
FANFARE de M. LAMBERT de ROTHSCILD

ad lib.

ad lib.

ad lib.



FANFARE de M^r le Marquis de BROCFANFARE de M^r le Comte H. d'YANVILLE

FANFARE dédiée à M^{me} la Comtesse H. d'YANVILLE

53

58

Mouv^t de valse



43

54

FANFARE de M^r MICHEL STERN.



FANFARE de M^r le Baron ROGER

FANFARE de M^r MÜHLBACHER

FANFARE de M^r BISCHOFFSHEIM.

Coach par Holland and Holland... Caisse vert olive, train de même, rechampi noir, coussins gris. Chiffre entrelacé R.B.F.



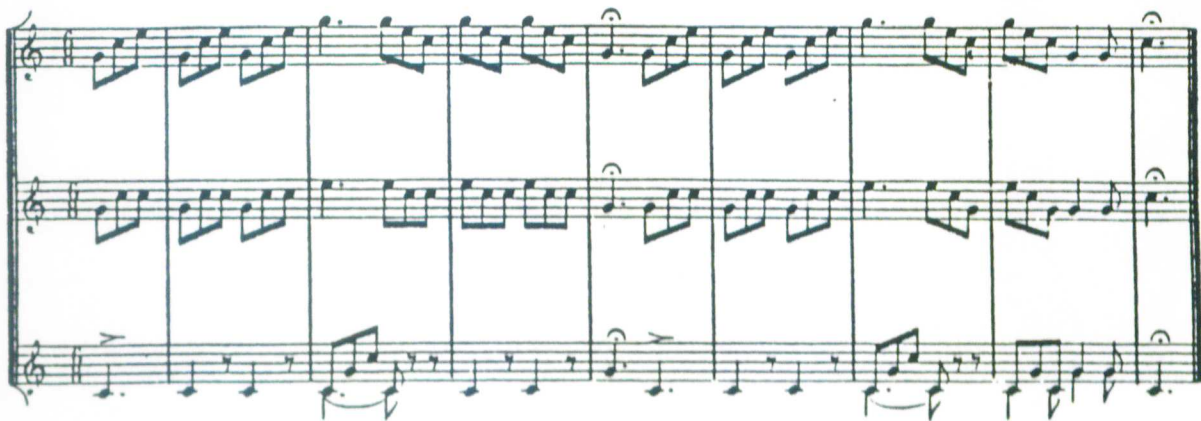
FANFARE de M^r le Comte de MADRE

par MOÛS
(notée et arrangée en trio par V. VINEY)

The image displays a musical score for a fanfare, arranged in a trio format. The score is written on two systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets indicated by a '3' over a bracket. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a clear, legible style, typical of early 20th-century musical notation.

LA LAVEISSIÈRE
FANFARE de M^r LAVEISSIÈRE

par ALAIN
(notée et arrangée en trio par V. VINEY)



FANTAISIE

EN ROUTE! Marche

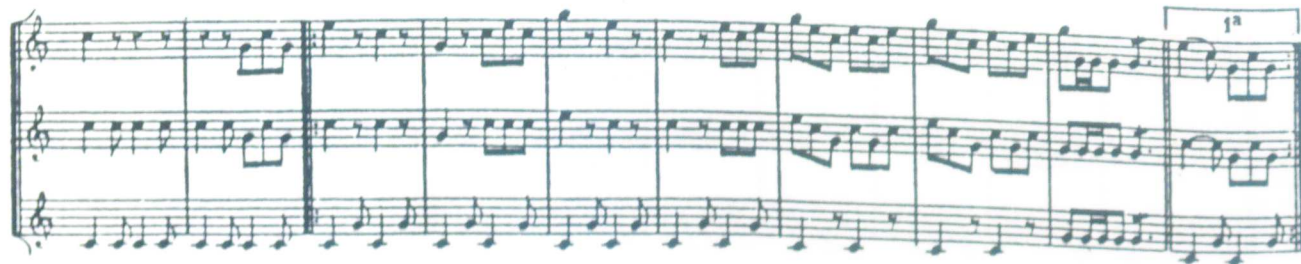
Tempo di marcia



Facilité



ad lib. Fin

**ALL RIGHT!** Pas redoublé

First system of musical notation, featuring three staves. The key signature is one flat (F) and the time signature is 2/4. The music includes a melody and accompaniment.

GARDEN-PARTY Polka.

INTROD.

♩ POLKA

Second system of musical notation, featuring three staves. The key signature is one flat (F) and the time signature is 2/4. The music includes a melody and accompaniment.

Fin

f

f

f

al segno

DANS LA CLAIRIÈRE Mazurka.

Mou! de mazurka

p

p

f

f

Fin

p

f

f

D.C.

L'AMAZONE Galop.

All.^o assai

f

f

f

ad lib.

Handwritten musical score for three staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The first system includes the instruction *ad lib.* and the dynamic marking *p* (piano) for the first staff, followed by the instruction *la 1^e fois et *f* la 2^e fois* (first time and second time forte).

The second system includes the instruction *Fin* (End) at the end of the first staff.

The third system includes the instruction *al segno* (al segno) at the end of the first staff.

MARCHE DES MAIL-COACHES

69

Tempo di marcia

ad lib.

Fin

D.C.

A musical score for a march titled "MARCHE DES MAIL-COACHES". The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and is in 2/4 time. It begins with the tempo marking "Tempo di marcia" and includes a section marked "ad lib." (ad libitum). The score concludes with a double bar line and the word "Fin". A "D.C." (Da Capo) instruction is present at the end of the piece. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

LA BIENVENUE

Mouv! de Polka



"THE RAINBOW"

GALOP

All^o assai

The musical score is arranged in three systems, each with three staves (two for piano and one for violin). The first system includes a first ending bracket labeled "1^a" and a second ending bracket labeled "2^a ad lib.". The second system continues the piece. The third system includes a first ending bracket labeled "1^a", a second ending bracket labeled "2^a D.C.", and a section marked "Solo" for the violin part. The tempo is marked "All^o assai" and the genre is "GALOP".

MORCEAUX CONCERTANTS

POUR

TROMPETTES DE CAVALERIE ET TROMPES DE MAIL

ESPOIR D'ALSACE

POLKA

77

75

TROMPES de MAIL
(si b)

TROMPETTES
de CAVALERIE
(mi b)

This musical score is for a polka titled "ESPOIR D'ALSACE". It is arranged for two main instrumental groups: Trompes de Mail (Si b) and Trompettes de Cavalerie (Mi b). The score is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a staff for Trompes de Mail, which has a "Solo" section marked with a *mf* dynamic. Below it are three staves for Trompettes de Cavalerie, with dynamics of *mf* and *f* indicated. The second system continues the musical themes, with a "Solo" section for the Trompes de Mail and a "Fin" marking at the end of the piece. The Trompettes de Cavalerie part concludes with a final cadence. The page number 75 is visible in the top right corner.

A handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The piano accompaniment is written on three staves (treble, middle, and bass clefs) with a grand staff bracket, also starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment on the same three staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes first and second endings, marked "1^a" and "2^a". The second system concludes with the instruction "D.C." (Da Capo).

f 1^a 2^a

f *f* *f*

D.C.

LA FRANÇAISE

MARCHE

Tempo di marcia

TROMPES de MAIL
(si b)

Facilité

TROMPETTES
de CAVALERIE
(mi b)

The musical score is written for two groups of instruments: Trompes de Mail (Si b) and Trompettes de Cavalerie (mi b). The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The score is in 2/4 time and consists of 16 measures. The first group, Trompes de Mail, is marked with a forte 'f' dynamic. The second group, Trompettes de Cavalerie, is also marked with a forte 'f' dynamic. A 'Facilité' section begins at measure 8, indicated by a double bar line and the word 'Facilité' written above the staff. The score is written on two systems of staves, with each instrument group having three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for piano, page 711. The score is written on two systems of staves. The first system consists of three staves, and the second system consists of three staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first system is marked with a first ending (1^a) and a second ending (2^a). The second system continues the musical piece, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is in blue ink on aged paper.

Handwritten musical score on page 79, featuring two systems of staves. The first system consists of three staves, and the second system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with "1^a" and "2^a" above the staves, indicating first and second endings. The second system is marked with "II" below the staves, indicating a repeat or a second ending. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation.

Fin TRIO

The image displays a musical score for a Trio section, consisting of three systems of piano accompaniment. Each system is written for three staves (treble, middle, and bass clef). The first system begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The third system concludes the section with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, all set against a background of a slightly aged, off-white paper.

A handwritten musical score on page 81, marked "D.C." (Da Capo). The score is written on six staves, organized into two systems of three staves each, connected by large curly braces on the left. The notation is in treble clef. The first system (top three staves) begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff of the first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second staff of the first system also starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The third staff of the first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second system (bottom three staves) begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff of the second system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second staff of the second system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The third staff of the second system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The score consists of 16 measures in total, with 8 measures in each system. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

BELLONE

POLKA

INTROD.

TROMPES de MAIL
(si^b)

TROMPETTES
de CAVALERIE
(mi^b)

POLKA

This musical score is for a piece titled 'BELLONE POLKA'. It is arranged for two groups of instruments: 'TROMPES de MAIL (si^b)' and 'TROMPETTES de CAVALERIE (mi^b)'. The score is divided into two sections: 'INTROD.' and 'POLKA'. The 'INTROD.' section is in 2/4 time and features a strong dynamic of *f* (forte). The 'POLKA' section is in 3/4 time and features a piano dynamic of *p* (piano). The score is written for four staves, with two staves for each instrument group. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings.

Fiu





al
segno
%

A handwritten musical score on six staves, organized into two systems of three staves each. The notation is in treble clef. The first system (top three staves) contains measures 1 through 6. The second system (bottom three staves) contains measures 7 through 12. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Some notes are marked with a 'y' above them. The manuscript is written in dark ink on aged paper.

TABLE DES CHAPITRES

	Page
Abrégé des Principes de la musique	1
De l'attitude en général	16
De l'émission des notes	18
Description et facture des différentes trompes usitées en Angleterre	14
Des notes coulées	26
Des notes saccadées	27
Du choix de l'embouchure	16
Du staccato ou notes détachées	27
Étendue générale de la Trompe	28
Exercices combinés pour préparer le <i>do médium</i> et parties de basse	24
Exercices de durée (<i>sol</i>)	18
Exercices de durée (<i>do</i>)	18
Exercices mesurés pour préparer le <i>contre ut</i> ou 6 ^e note	23
Exercices progressifs pour préparer le <i>sol aigu</i> ou 5 ^e note	21
Exercices récapitulatifs: <i>sol-do</i> (2 ^e et 3 ^e notes de l'étendue générale)	19
Exercices récapitulatifs: <i>sol-do-mi</i> (2 ^e , 3 ^e et 4 ^e notes de l'étendue générale)	20
Fragment de fanfare de Trompettes avec adjonction de trompe de mail	29
Manière de sonner	17
Observations essentielles	17
Origine de la Trompe de mail-coach	14
Préface par M ^r le Comte H. d'YANVILLE	1
Rôle du guard	33

SONNERIES RÉGLEMENTAIRES.....	33
Tenue de la Trompe.....	16
Tonalité.....	28
Trompe de Coach (<i>Coach-horn</i>).....	15
Trompe de Poste (<i>Post-horn</i>).....	14

FANFARES DE MAÎTRES ET D'ÉQUIPAGES.

Fanfare dédiée à M ^{me} la Comtesse H. d'YANVILLE.....	53
Fanfare de MM. ALBERT MENIER.....	46
_____ BISCHOFFSHEIM.....	57
_____ le Baron ROGER.....	55
_____ le Comte H. d'YANVILLE.....	52
_____ le Comte de MADRE, par MOÛS.....	58
_____ DUPUYTREM.....	45
_____ GOUPIL.....	49
_____ HENRI MENIER.....	44
_____ LAMBERT de ROTHSCHILD.....	51
_____ le Marquis de BROG.....	52
_____ MICHEL EPHRUSSI.....	40
_____ MICHEL STERN.....	54
_____ MÜHLBACHER.....	56
_____ ROBINEAU.....	39
LA BOIS-LEROY (à M. L. MANTEL).....	49
LA BOIS-LEVESQUE (à Madame E. DELAGARDE).....	50
LA CASTRO-MAYA - Fanfare de M. de CASTRO-MAYA.....	39
LA CHANCEAUX - Fanfare de M. P. SCHNEIDER.....	43
LA DEBREUIL - Fanfare de M. DEBREUIL.....	50
LA DELAGARDE - Fanfare de M. E. DELAGARDE.....	42
LA FRIANT - Fanfare du GÉNÉRAL COMTE FRIANT.....	

LA GUDIN - Fanfare de M. le Comte GUDIN	48
LA LAVEISSIÈRE - Fanfare de M. LAVEISSIÈRE, par ALAIN	59
LA LÉONINO - Fanfare de M. le Baron LÉONINO	47
LA NEUFLIZE - Fanfare de M. le Baron de NEUFLIZE	44
LA POMMEREU - Fanfare de M. le Marquis de POMMEREU	46
LA POTOCKI - Fanfare de M. le Comte POTOCKI	41
LE CAPRICE - Fanfare de M. le Marquis du BOURG	48

FANTAISIE

ALL RIGHT! Pas redoublé	64
BUY A BROOM, Air populaire anglais	36
DANS LA CLAIRIÈRE, Mazurka	66
EN ROUTE! Marche	63
GARDEN-PARTY, Polka	65
LA BIENVENUE, Polka	70
L'AMAZONE, Galop	67
MARCHE DES MAIL-COACHES	69
THE RAINBOW, Galop	71

MORCEAUX CONCERTANTS

pour

TROMPETTES DE CAVALERIE et TROMPES DE MAIL.

BELLONE, Polka	82
ESPOIR D'ALSACE, Polka	75
LA FRANÇAISE, Marche	77

Rec. id 5362

